

Художественная культура как один из признаков искусства

М.Ю. Биктуганова

Не трудно увидеть, что в общетеоретических и конкретных исследованиях вопрос об условности неизбежно стал перерастать в проблему специфической природы искусства, в проблему закономерностей художественного творчества и восприятия, органически вливаться в вечно актуальную тему об отношении искусства к действительности и действительности к искусству.

Почему художественная условность привлекает к себе внимание? Несомненно, это не новая проблема. Если припомнить, что рядом с понятием «условность» часто ставится в качестве антипода «правдоподобие», то нужно признать: история спора восходит к Аристотелю и с тех пор не затухает, достигая время от времени большого накала.

Художественная условность как один из важнейших специфических признаков искусства – это принцип художественной изобразительности обозначающий нетождественность художественного образа объекту воспроизведения. Условность искусства – это перевод явлений действительности из их естественной и социальной формы существования в сферу эстетических значений, в образную ткань художественных произведений.

Особый, присущий только искусству, способ освоения и преобразования действительности – художественный образ. В художественном образе неразрывно слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала. Художественная специфика образа определяется тем, что он отражает и осмысливает существующую действительность и творит новый, небывалый, вымышленный мир.

М.С. Каган говорит о том, что искусство творит мнимое бытие – художественную реальность, творчество же, в точном смысле этого слова, есть именно создание некой новой формы бытия [Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1997. С. 266].

Общеизвестно, что в художественном образе отражение действительности выступает в виде ее преображения. Художественный образ, пишет он, не может быть простой и точной копией реального объекта даже в том случае, когда образ имеет, говоря словами Д. Дидро, «портретный» характер, т.е. рождается в процессе прямого и непосредственного изображения художником конкретного предмета, факта, явления реального мира. Так обычно создается портрет человека в живописи, графике, скульптуре (художник всматривается в своего героя и запечатлевает именно то, что он в нем видит); так пишутся в живописи пейзажные этюды с натуры и натюрморты; так рождаются иногда и литературные произведения, например,

художественный очерк или «автопортрет» писателя – его автобиографическое повествование. Казалось бы, художник изображает здесь некий кусок жизненной реальности и стремится воспроизвести его как можно более верно, но оказывается этого мало. Если бы только к этому сводилась задача искусства, то портрет ничем бы не отличался от документальной фотографии, а художественный очерк — от простого газетного репортажа.

Такое отличие несомненно, и выражается оно прежде всего в том, что художественное изображение, какова бы ни была степень его сходства с действительностью, никогда не является буквальным «списыванием» с натуры, документально-стенографическим «фотографированием» события. Художник всегда что-то изменяет, что-то отбрасывает и чем-то дополняет изображаемое, так как он ставит перед собой художественно-творческую задачу, которая требует активного отношения к жизненному миру. Поэтому-то несколько портретов, изображающих одно лицо, всегда чем-то существенно отличаются друг от друга.

Еще более очевидна творческая активность искусства в тех случаях, когда образ создается не «портретным» способом, а способом «собираательным». Здесь художественное формообразование основано не на изображении конкретного лица, факта, события, предмета, а на отвлечении от многих лиц, фактов, событий, предметов каких-то отдельных черт и на их объединении в создаваемом художником образе.

Необходимость в «собираательном» способе художественного отражения жизни объясняется именно тем, что действительность, находящаяся в поле зрения художника, лишь в редких случаях обладает той степенью характерности, типичности или выразительности, которая позволяла бы ее «портретировать». Как правило, художник не обнаруживает в конкретных явлениях жизни искомой им меры типичности, красоты, величия, ничтожества или комизма и оказывается вынужденным конструировать нужный ему образ из отдельных элементов, почерпнутых из разных жизненных явлений.

Следует отметить, что на этом пути могут достигаться два разных художественных результата. Один из них – создание образов жизнеподобных, правдоподобных. Для этого нужно, чтобы элементы, почерпнутые художником в жизни у разных людей, разных событий, разных ландшафтов, были соединены в соответствии с логикой их сочетания в реальном мире. Но художник может пренебречь этой логикой и сочетать элементы реальности по-иному, так как в действительности они не соединяются и не могут соединяться.

В этом случае образы становятся неправдоподобными, фантастическими. Как бы далеко не уносилось от реального мира воображение художника – к примеру, классика сюрреализма С. Дали в его фантасмагорических картинах, оно бессильно порвать нити, связывающие его с этим миром, оно неспособно творить «с себя», не пользуясь тем материалом впечатлений, наблюдений, ощущений, который дают художнику опыт, непосредственное восприятие окружающего мира.

«Портретный» и «собирательный» способы создания художественных образов характерны для тех искусств, природа которых изобразительна (литература, театр, кино, живопись, графика, скульптура).

Какой бы характер не имела взаимосвязь отражения и преобразования жизни в искусстве, пишет М.С. Каган [Там же], ее наличие есть непреложный закон художественного освоения человеком мира, и это позволяет искусству быть способом образного моделирования действительности, поскольку моделирование – это не правдоподобное отражение эмпирической данности, а отражение воссоздающее некоторые ее связи и отношения. Для этого моделированию приходится перерабатывать объективную данность и создавать новые, похожие и не похожие на нее идеальные объекты.

Эта особенность моделей – их отличие от реальных объектов, достигаемое в результате практической, а не чисто теоретической деятельности, – в полной мере относится к художественным образам и необыкновенно важна для понимания специфики искусства, так как Гамлет и Жюльен Сорель, семейство Ростовых и семейство Артамоновых, бравый солдат Швейк и Василий Теркин не просто результаты отражения и незнания действительности, а сотворенные образные воплощения различных человеческих качеств и форм поведения [Там же. С. 270].

Чудо искусства и состоит в том, что мираж оно заставляет казаться жизненной реальностью, небытие – казаться бытием.

Художественно-образные модели в отличие от моделей научных не просто объясняют мир, но становятся рядом с ним и воспринимаются как некая иллюзорная «художественная реальность».

Отражение действительности в искусстве всегда условно – только благодаря этому мы не теряем ощущения отличия художественного произведения от реальной жизни. Как бы ни был похож живописный пейзаж на подлинную природу, а спектакль – на реальную человеческую жизнь, мы все же сознаем, что перед нами не «дыра в стене» и не продолжение зрительного зала, а написанная на холсте картина и условное сценическое пространство. Художественное освоение действительности не претендует на то, чтобы быть самой действительностью, – в этом и есть отличие искусства от иллюзионистских фокусов, рассчитанных на обман зрения и слуха.

Условность искусства связана, прежде всего, с необходимостью его самоутверждения именно как искусства. Средства, которыми это достигается, бесконечно многообразны. Они зависят и от особенностей данного вида искусства, и от специфических законов жанра, и от эстетических установок того или иного стиля, и от своеобразия творческого мышления художника, и от конкретных задач, которые он стремится решить в каждом своем произведении. Поэтому характер условности и мера условности оказываются в искусстве самыми различными. Условность китайской живописи гошуа отлична от условности европейской масляной живописи. Общие для данного вида, жанра и

стиля принципы условности преломляются особым образом в каждом художественном произведении.

На протяжении двух-трех часов реального времени на сцене и на киноэкране иногда протекают дни, годы, десятилетия, а в романе действие нередко разворачивается совсем не в той последовательности, в какой оно должно происходить в действительности.

В искусстве возможности фантазии поистине безграничны. Но если ученый будет поддаваться фантазиям, то его могут принять за сумасшедшего. Художник же рисует получеловека-полуживотное, пишет басни и сказки, пользуется метафорами типа «львиная голова», «орлиный нос» или «ледяное сердце», и мы понимаем это буквально. Любая метафора и гипербола, метроритмическая структура стиха, композиционная структура романа, пьесы, фильма, срез скульптурного бюста, черно-белый язык гравюры, мелодический язык пения и хореографический язык танца, тектонические отношения колонн и перекрытий в архитектурном сооружении – все это оправдано в искусстве, так как условное, искаженное в той или иной степени отражение законов материального существования природы и человеческой жизни необходимо для раскрытия духовного смысла, ценности бытия.

Цель искусства – это не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значимости, ценности. Искусство требует двойного переживания – одновременно забыть, что перед тобой вымысел, и не забывать этого. Только в искусстве мы можем одновременно ужасаться злодейству событий и наслаждаться мастерством актера.

Двуплановость восприятия художественного произведения приводит к тому, что чем выше сходство, непосредственная похожесть искусства и жизни, тем, одновременно, обостренное должно быть у зрителя чувство условности. Почти забывая, что перед ним произведение искусства, зритель и читатель никогда не должны забывать этого совсем. Искусство – явление живое и диалектически противоречивое. А это требует равной активности и равной ценности составляющих его противоположных тенденций.

Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский характеризуют условность в искусстве как реализацию в художественном творчестве способности знаковых систем выражать одно и то же содержание разными структурными средствами [Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 375]. Говорить об условности в произведении искусства, считают Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, следует лишь постольку, поскольку вообще можно говорить о семантике употребляемых в них знаковых систем. Принятая в произведении искусства система отображения, характеризующаяся семантикой, обладает произвольностью по отношению к отображаемому объекту, что и позволяет говорить о ее условности. Она накладывает ограничения на передаваемое содержание, которые не воспринимаются человеком, для которого предназначено произведение, а принимаются им как нечто данное и приобретают видимость «естественных», безусловных норм. Так, мы не

замечаем условности границ художественного пространства (рампа в театре, рама картины), условности привычных форм той или иной перспективной системы в живописи. Китайский зритель не замечает «странности» включения каллиграфического текста (надписи, печати) в живописный, а первобытный художник, нанося рисунок на рисунок, видел только верхний слой изображения. В японском кукольном театре актер, управляющий куклами, доступен взору зрителя, но не воспринимается последним, поскольку выводится им за пределы художественного пространства.

Между тем любая условность будет «странной» для аудитории, находящейся вне данной системы (не знающей или не понимающей ее). Так, китайскому зрителю XVII века европейский полутеневой портрет представлялся странным сочетанием размытых красок; ребенок часто не может понять, почему прямоугольная комната в системе линейной перспективы изображается на одном конце узкой, а на другом – широкой. Условность чуждого искусства заставляет воспринимать его как зашифрованный текст, осмысляемый посредством «перевода» его на привычную систему.

Таким образом, по мнению Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, существенной стороной понимания искусства является владение мерой его условности. Нарушения в этой сфере приводят к эффекту непонимания, двоякого по своим возможностям: условное воспринимается как безусловное (произведение искусства отождествляется с жизнью) или же, напротив, безусловное (внутри данной системы) воспринимается как условное (произведение искусства кажется или намеренно изображается «странным» до нелепости).

В отличие от нехудожественных коммуникативных систем, где структура языка строго задана и информативным является лишь сообщение, но не язык, художественные системы могут включать в себя информацию и о самом языке.

Знаки, употребляемые в искусстве, характеризуются различной степенью условности с точки зрения произвольности связи между обычным их употреблением вне искусства и тем значением, которое они приобретают внутри художественной системы. Искусство может использовать в готовом виде уже выработанные в данном обществе знаки (мифологические символы, имеющиеся литературные образы и т. п.), но можно и специально создавать их. В знак могут вводиться первичные по отношению к нему элементы (например, документ в литературе и кино). Разные искусства отличаются между собой по характеру присущей им условности. Изобразительные (зрительные) искусства больше тяготеют к иконическим знакам, тогда как искусства звуковые более широко используют конвенциональные символы.

Степень условности различных знаков, употребляемых в искусстве, зависит и от того, связывается ли знак непосредственно с референтом (минимум условности) или же связь эта является опосредованной другими знаками, причем количество ступеней в ряду «знак знака знака...» может использоваться для определения степени условности. Особым случаем такой

опосредованной связи является использование кода в качестве посредника между знаком и значением (введение персонажей или эпизодов, «закодированных» иным, чем остальной текст, кодом: клоунада в отношении к цирковому представлению, иллюстрации в отношении к словесному искусству и т. п.).

Итак, условность не может быть ограничена теми или иными произведениями искусства. Противопоставление условного искусства реалистическому теоретически неправомерно, считают Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский. А.С.Пушкин, обосновывая реалистическую теорию искусства, писал: «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных или медных? ... Почему поэт предпочитает выражать свои мысли стихами? ... Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства... Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились, etc. etc.?» [Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М. – Л.: 1949. Т. 11. С. 177].

Условность объясняется тем, что какой-либо факт, явление повседневной реальности становится явлением реальности художественной только в том случае, когда подвергается художественной трансформации. Существуют следующие законы трансформации: художественное обобщение как выявление существенных отношений и форм их проявления в отношениях повседневности; особенности художественного воздействия; выражение идейно-эмоционального отношения автора к объекту воспроизведения; соблюдение принципов и норм определенной художественной системы.

Следуя этим законам, художник может отступать от фактической реальности в произведении. Так, в фильме «Броненосец Потемкин» приговоренных к расстрелу закрывают огромным брезентом. В действительности же в подобных случаях брезент подстилали под обреченных, чтобы не запачкать палубу кровью. С. Эйзенштейн сознательно отступил от повседневного порядка вещей, так как видел в этом эпизоде «образ гигантски развернутой повязки, надетой на глаза осужденных, образ гигантского савана, накинутого на группу живых» [Художественная реальность: Сб. науч. тр. Свердловск: УрГУ, 1985. С. 37].

Условность как постоянное свойство искусства, объективно порождающее, например, жизнеподобие актерской игры и иллюзию реальности кинематографа, пишет В.В. Харитонов [Там же. С. 66], отличается от условности как сознательно применяемых образных приемов и способов, основанных на «пересоздании», а не «воссоздании» явлений действительности. Условная художественная реальность конструируется с помощью трансформации художественной формы, гротеска, гиперболы и т.д. Для нее характерно моделирование отстраненных, освобожденных от реалистической

достоверности ситуаций, сознательное смещение обычных пропорций, сочетание реального и «ирреального». Находясь в такой реальности, воспринимающий человек осмысленно относится к самой действительности, что ведет к обострению интеллектуального восприятия, она побуждает реципиента, к примеру, домысливать сюжет произведения, делать самостоятельные выводы и т.д.

Таким образом, условность повышает активность аудитории не только познавательную, но и ценностно-интерпретирующую, оценочную, целеполагающую. Данные функции условности используются активно в искусстве. Благодаря усилению условности, публика органично приобщается к условной художественной реальности, что способствует возрастанию ее образованности и информированности. Харитонов пишет: «Особые функции условности способствовали ее активизации в разных видах искусства, в образной структуре которых условность выполняет определенную идейно-смысловую нагрузку. Условная образность в советском кино проявляется в фарсовых ситуациях («Берегись автомобиля!» Э. Рязанова), в плоских рисованных декорациях («Сюжет для небольшого рассказа» С. Юткевича), в эксцентричности приемов («Автомобиль, скрипка и собака Клякса» Р. Быкова). Парадоксы и притча, условно-ассоциативные формы символа, параболы широко используются в произведениях Н. Евдокимова, С. Залыгина, В. Крупина. В театральных работах О. Ефремова («Старый Новый год»), Р. Стурúa («Роль для начинающей актрисы»), Г. Товстоногова («История лошади») применяются условные приемы: лицо от театра, внутренний монолог, параллельный монтаж мизансцен. Замкнутый диалог «театра двоих», гротеск и буффонада, исполнение одним актером нескольких ролей и сценическое воплощение одного персонажа разными актерами. ...художественные поиски новых условных форм не являются самоцелью, они только связаны с расширением предметной стороны искусства и стремлением активизации восприятия» [Там же. С. 67]. Реальное функционирование искусства, пишет С. В. Юрлова [Там же. С. 141], происходит в системе художник – произведение искусства – воспринимающий и вне этой системы полнота воплощения художественного содержания не может быть достигнута, именно в ней осуществляется переход от авторского замысла к формированию зрительского мироотношения как единого процесса. Зрительское восприятие включает два основных момента: понимание содержания произведения искусства и его интерпретацию. Одновременно происходит расшифровка художественного содержания на уровне знаковой системы, системы художественной условности, т.е. вычленяется «образ мира», созданный автором, и возникает это соотнесение содержания произведения с личностными смыслами, жизненным опытом воспринимающего.

Способность человеческого сознания к параллельному и одновременному восприятию двух сторон образа, жизненной и эстетической, имеет своим частным проявлением способность восприятия художественной условности.

Умение понимать условность помогает развивать эстетическое восприятие вообще: зритель начинает подходить к произведениям различных творческих направлений с критериями искусства, а не исключительно житейской меркой.

Условность нужна искусству, чтобы правда жизни оставалась и правдой в искусстве, чтобы она была не только жизнеподобной, но и жизненной, считает В.Ждан [Ждан В. Кино и условность. М.: Искусство, 1971. С. 24]. То есть условность необходима искусству для того, чтобы формы искусства были столь же достоверны, как и формы жизни.

Условность, по мнению Ждана, прежде всего, есть общая и важнейшая категория художественного познания, определяющая внутреннюю и необычную тонкую взаимосвязь между явлениями искусства и явлениями самой жизни. Уже само понятие правды, на его взгляд, включает в себя понятие условности как средства и условия преобразования правды жизни в правду искусства.

Любая попытка иллюзионистски, зеркально, механически перенести в искусство явление живой жизни, жизни как она есть, понимаемой буквально и однозначно, всегда оказывалась художественной несостоятельной.

Условность – неотъемлемое качество процесса общения с искусством. В этом смысле она не только средство организации материала, действия, но и средство организации восприятия зрителя. Искусство не только говорит, но и воздействует через сказанное.

Искусство идеально по своей сути. Художественный образ – непосредственное воплощение специфики искусства. Образ опредмечивается в произведении искусства. Произведение искусства предстает как фиксированный материальный текст.

В сознании образ оживает духовно, актуализируется из текста в сознание. Любой образ преображает, трансформирует мир. Он является моделью действительности. Цель искусства – не рациональная и объективная констатация, а ценностное предметное выражение. Поэтому образ должен быть моделью духовно-ценностных отношений между субъектом и объектом. Искусство моделирует не объекты, а мир ценностных отношений. Искусство всегда является преображением мира, порождает смыслы. Образ – это единство условного и жизнеподобного. Условность, таким образом, – способ передачи ценностного отношения в целом.

Главная причина условности образа заключается в необходимости смоделировать его ценность. Искусство выражает отношение человека к миру, запечатлевает ценности и трансформирует их в сознании другого.

Художественный образ не однозначен. Он никогда не исчерпывается своей непосредственной данностью, своими выразительными качествами. За конкретным образом мы всегда видим или ощущаем больше, чем в нем выражено словами или непосредственно показано в самом действии, иначе

наше представление в его непосредственном содержании было бы слишком обедненным.

Художественный образ как бы окружен опосредованной ассоциативной сферой, которая расширяет его возможности. Эта сфера не только продлевает непосредственную жизнь образу, но активизирует воображение зрителя или читателя. Именно в этой сфере складывается, развивается и раскрывается такая сложная форма условности, как смысловой подтекст образа, т.е. его сокровенный смысл, который непосредственно не выражен, не показан в нем, но в нем таится и должен возникнуть и предстать уже за границами образа как безусловный вывод в сознании и воображении воспринимающего искусство.

В связи с этим А.Михайлова в работе «О художественной условности» говорит о главной функции условности как о способности доставлять возможность непосредственного чувственного освоения того, что в действительности не имеет единично-чувственного существования [Михайлова А.О. О художественной условности. М.: Мысль, 1966. С. 32].

А. Михайлова говорит о том, что нужно различать условность сознательную и несознательную, условность как свидетельство сравнительно высокого развитого художественного сознания и условность «по необходимости».

Когда художник создает образы, резко отличающиеся от реальных жизненных форм, он изначально не стремится к творчеству именно условных форм, наоборот, он стремится творить достоверно. Условность египетского рельефа, условность средневековой живописи и театра, условность трагедии эпохи классицизма не воспринималась современниками как «отход от правды», как непохожесть на жизнь.

Художественная условность, пересоздание форм, наблюдаемых в жизни, формы условные, отбор и переформирование предметов действительности имеют цель. Они предоставляют зрителю возможность непосредственно пережить то общее, существенное, что адекватного чувственного облика жизни не имеет. Жизненная достоверность выступает в условности в переработанном, переформированном виде, с обладания его начинается творческий процесс, в том числе и творчество, выражающееся в условных формах.

К примеру, творчество мастеров пантомимы показало, что язык человеческой пластики может стать и в этом жанре богатым и содержательным. Искусство пантомимы не подражательно. Движение французского мима Марселя Марсо не имитирует движения человека «из жизни», они переработаны. Искусство Марсо основано на острейшей наблюдательности, на точнейшей типизации смысла движения, его характера, его психологии.

Итак, можно выделить основные моменты при анализе феномена «условность». Искусство моделирует не только действительность, но и духовно-ценностные отношения между субъектом и объектом. Художественный образ как способ освоения и преобразования действительности является единством условного и жизнеподобного, моделью

действительности. Благодаря тому, что образ находится в опосредованной ассоциативной сфере, он не только продлевает свою жизнь, но и воздействует на зрителя через смыслы, которые раскрываются через формы условности. Когда зритель учится понимать условность, тем самым он развивает свое эстетическое восприятие. Если согласиться с тем, что целью искусства является не простое отображение того или иного объекта, а с тем, что нужно сделать его носителем значения, то искусство требует двойного переживания: реципиенту необходимо, с одной стороны, забыть, что перед ним вымысел, и с другой – не забывать этого. Это ведет к обострению интеллектуального восприятия, что, в свою очередь приводит к органичному приобщению публики к условной художественной реальности.